

О МИФОЛОГИЧЕСКОМ НАЧАЛЕ ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА КОМЕДИИ Н. В. ГОГОЛЯ “РЕВИЗОР”

Э. Ю. ВЛАСОВ

Ч и н о в н и к с р е д н и х л е т (выходя с растопыренными руками). Это просто чорт знает что такое! Этакое... Этакое... Это ни на что не похоже. (Ушел.)

Г о с п о д и н, н е с к о л ь к о беззаботный насчет литературы (обращаясь к другому). Ведь это, однако ж, кажется, перевод?

Д р у г о й. Помилуйте, что за перевод! Действие происходит в России, наши обычаи и чины даже.

Г о с п о д и н, б е з з а б о т н ы й насчет литературы. Я помню, однако ж, было что-то на французском, не совсем этом роде.

Н. В. Гоголь. Театральный разъезд
после представления новой комедии.

Одно из самых дорогих сердцу Н. В. Гоголя детищ — бессмертная комедия “Ревизор” — в полной мере испытало на себе

его отеческую заботу и любовь. За семнадцать лет работы над ним помимо постоянного внесения в текст поправок и изменений Гоголь сформировал вокруг пьесы внушительный конвой из заметок и сцен.¹ “Приложения” к “Ревизору”, включая 1 редакцию пьесы, по объему превышают основной текст. Вне всякого сомнения, можно включить в конвой и “Театральный разъезд после представления новой комедии”.

В отличие от “Мертвых душ”, объем которых, как известно, сокращался Гоголем при помощи хорошо растопленного камина, “Ревизор” обростал обстоятельными комментариями, содержащими конкретную и, по мнению автора, вполне достижимую цель – донести до актеров, зрителей и читателей истинный смысл комедии.

С одной стороны, автоапологии эти стали своеобразным режиссерским сценарием постановки, что свидетельствует о предвосхищении Гоголем театра “режиссерского” в эпоху театра “актерского”.

С другой – исполненные сомнениями и терзаниями, они наглядно демонстрируют нам, каким противоречивым был путь автора к пониманию и оценке своего творения.

Недовольство премьерами 1836 года² объясняется прежде всего тем, что пьеса была прочитана театрами поверхностно³. Актеры, а следом за ними и зрители увидели в “Ревизоре” водевильчик об одураченных взяточниках – не более того. Гоголь, рассчитывавший на иное восприятие комедии, был вынужден броситься на ее защиту. Пьеса претерпела значительные изменения, и следом за ней потянулся шлейф апологий.

Как следует из “Отрывка из письма, написанного автором

вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору", Гоголь сам почувствовал некоторое несоответствие замысла и его воплощения, причем не только на сцене, но и в тексте.

Движение от 1 редакции 1836г. ко 2-ой – 1842г., а от нее к изданию 1851г. – это работа по очищению текста от частных подробностей, замедляющих действие и отвлекающих зрителя от основной темы комедии. Частное и сиюминутное (иными словами – преходящее) уступало свои позиции под натиском вечного. В "Авторской исповеди" Гоголь так описывает свое душевное состояние начала 1840-х годов : "С этих пор человек и душа человека сделались, больше чем когда-либо, предметом наблюдений. Я оставил на время все современное ; я обратил внимание на узнание тех вечных законов, которыми движется человек и человеческое вообще. Книги законодателей, душеведцев и наблюдателей за природой человека стали моим чтением. Все, где только выражалось познание людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустытника, меня занимало, и на этой дороге, нечувствительно, почти сам не ведая как, я пришел к Христу, увидевши, что в нем ключ к душе человека и что еще никто из душезнателей не всходил на ту высоту познания душевного, на которой стоял он."⁴

Идеи общего, космического порядка должны были, по мнению Гоголя, заглушить приземленное, "социальное" прочтение "Ревизора". Как и всяким великим художником, им двигало пускай и обреченное на провал, но все-таки стремление изменить несовершенство природы человеческого существования, замедлить движение человека к краю зияющей бездны.

Главная идея “Ревизора” – неизбежность наказания человека за его земные прегрешения – в сознании всякого христианина связана с представлениями о Страшном суде, зафиксированными в библейских текстах и апокрифах.⁵

У нас явно недостаточно оснований расценивать комедию как некое “Откровение Николая Гоголя”, но было бы несправедливо по отношению к классику игнорировать ряд элементов его поэтики, сходных с мифологическими приемами вообще и библейскими в частности.

Ветхо- и новозаветные эсхатологические картины удивительно гармонично сочетают в себе дидактическое (поучающее) и мистическое (поражающее) начала, свойственные, впрочем, каждой мифологии.

Жизненный и творческий путь Гоголя – это путь дидактика, получившего воспитание и образование в духе старомодного Просвещения, и путь мистика, ищущего утешения в религии. Эволюция его творчества отчетливо позволяет проследить, как росло с годами стремление писателя исправить словом грешное человеческое существо, назвать ему истинный путь, как дерзновенное восточно-славянское язычество “малороссийских” повестей сменяет в последних произведениях ортодоксальность христианской морали.

В “Ревизоре” талант Гоголя поучающего и одновременно Гоголя пугающего раскрылся во всей полноте и силе.

“Ситуация ревизора”⁶ введена в русскую литературу не Гоголем, как не Гоголем введена в наше сознание идея о возможности быть подвергнутым и куда более строгой “ревизии” – ревизии собственной совести, собственной души. Однако и

Вельтман, и Квитко-Основьяненко использовали лишь внешнюю оболочку анекдота о ложном ревизоре, позволяющего от души посмеяться над другими людьми. Предшествовавшие "Ревизору" пьесы, построенные по идентичной схеме, сформировали в сознании зрителя модель, согласно которой некий старший чин наказывает за грехи младших по чину в о д н о м, отдельно взятом городе, а зритель – чиновник д р у г о г о города ехидно подсмеивался над попавшими в переплет собратями, надеясь втайне, что уж с ним-то никогда ничего подобного не случится.

Укоренению этой модели невольно содействовали и неудачные премьеры "Ревизора" в 1836 году. Они сводили "ситуацию ревизора" к частностям, временным положениям, не выходящим за огни рампы. Гоголь же явно рассчитывал вовлечь в сценическое действие и зрителя. Его сцена – это зеркало, на которое, как известно, "неча пенять".

Стремление к обобщению позволило Гоголю выработать оптимальную его единицу – "сборный город", достаточно подробно исследованную в советском литературоведении.⁷

Город "сборный" противостоит в сознании автора городу "конкретному", например, Петербургу, который пытались разглядеть в "Ревизоре" наиболее понятливые зрители. Истоки техники "сооружения" на сцене "сборного" города лежат в античной драме и еще глубже – в мифологичности всякого художественного мышления. "Конкретный" город требует от художника прежде всего натуралистической (документальной) поэтики описания, "сборный" – мифологической – основанной на обобщении и фантазии.

Мифологическая поэтика возводит в норму нарушение реального положения вещей, декларирует условность. Этим и объясняется некоторый отход от исторической действительности в комедии, в частности в распределении чинов, а также нарушение театральных канонов XIX века. И если отсутствие на сцене представителей духовенства, тоже далеко не всегда кристально чистых душою, можно объяснить неписанным театральным законом того времени, то отсутствие подлинной любовной интриги, обязательной для комедии, и положительного героя (хотя бы одного), в уста которого драматург обыкновенно мог вложить наиболее ценные свои мысли, предопределялись своеобразием гоголевского видения мира.

Для Гоголя характерно категорическое деление мира (как внешнего, так и внутреннего) на две половины – черную и белую, на “низкую” и “высокую”.

С одной стороны, такое деление обусловлено художественной культурой эпохи Просвещения, прежде всего законами театра классицизма. С другой – в этом делении легко обнаружима диалектика карнавала, игра “верха” и “низа”, постоянно взаимозаменяющихся, без которой немыслима теория и практика театральных жанров.

Мифологичность поэтики Гоголя внесла в жанровую трактовку комедии такие положения, которые позволяют расценивать ее как “высокую”.

Всякий высокий жанр невозможен без Откровения, низкий – без смеха. В “Ревизоре” Гоголь синтезирует эти два начала, предопределяя появление столь популярного в XX столетии жанра трагикомедии. Смех в комедии ни у одного драматурга не

был никогда лишним элементом. Излишнее морализаторство же перегружает пьесу, делает ее тяжеловесной.

Вот почему смех благополучно сопровождает нас на протяжении всего действия, Откровение же приходит только в финале.

Граница между низким и высоким началами человеческого существа отчетливо проведена в двух программных произведениях Гоголя – поэме "Мертвые души" и комедии "Ревизор". Но если в поэме эта граница четко формализована – отделяет 1-ый том от 2-ого, противопоставляя мертвые души живым^х, то в "Ревизоре" эта граница должна (только должна!) появиться на нашем горизонте после подачи финального занавеса. Погружение в мир глупости и зла Гоголю удавалось всегда. Мир добра и справедливости оказался менее податлив. Отношение писателя ко 2-му тому "Мертвых душ" – веское тому доказательство.^{хх}

Х Относительность оценки Манилова или Ноздрева как "мертвых душ" и Костанжогло как "живой души" – безусловно, предмет специального исследования.

XX Идея замкнутости системы персонажей "сборного города" возникла у Гоголя с самого начала работы над комедией. Так, уже в 1 издание 1836г. он не включил "как замедлявшую течение пьесы" сцену из 4-ого действия, в которой Хлестаков принимал отставного секунд-майора Растаковского. Здесь Растаковский и не помышляет о даче взятки Хлестакову, а хлопочет у него о своем добавочном пансионе, тем самым явно нарушая единство всех действующих лиц. Растаковский не типичен для "сборного города". Несомненно, усиливает "отрицательную" символичность облика уездного лекаря Гибнера его молчание. Первоначально, в редакции 1835г. он беседует с Хлестаковым по-

Собирая в кучу "все дурное", Гоголь абсолютизирует отрицательные начала в жизни человека. "Сборный город" – город исключительно дурной, населенный исключительно кандидатами в преисподнюю. В этом городе нет места вере, любви, добру. Этот город должен пасть.

В Откровении Иоанна Богослова великий город Вавилон, обреченный справедливым Высшим судом на гибель, назван "великой блудницей"(17, 1). Этот город блудил, блуждал, но не шел прямой, честной, единственно верной дорогой. И он пал, пораженный божьим гневом. Там же Вавилон представляется жилищем бесов (18, 2).

Падение города Вавилона, аллилуйя Господу нашему, воцарение Нового города Иерусалима – все это подается библией в высоком, торжественном тоне, который никак нельзя сравнить с тоном "Ревизора" – желчным, ироничным. Да и бесовское начало в городских чиновниках не особенно заметно. За исключением сна с двумя крысами и упоминания о больных, похожих на кузнецов, ничего мистического от них более не исходит.

Но это несколько не принижает пафоса комедии. Вряд ли жители реального Вавилона походили на бесов более, нежели Земляника и Гибнер. Законы комедии обуславливают здесь комичность персонажей, которая и веселит публику.

Об очистительной силе смеха Гоголя в связи с "Ревизором" упоминается постоянно. Укоренилось даже мнение, что единственным положительным героем комедии является смех. Но

немецки. (См. "Сцену, не внесенную автором в печатные издания" "Ревизора".)

такое увлечение смешным в пьесе не должно уводить в сторону от другого, не менее популярного человеческого состояния (чувства), которым сценическое действие наполнено гораздо гуще.

Речь идет о страхе. Его не испытывают перед Страшным судом только чистые души, каковые в пьесе отсутствуют.

Страх чиновников перед Хлестаковым является двигателем всего сюжета. Он заставляет работать "миражную интригу"⁸, ибо, как известно, у страха глаза велики. Он пронизывает поведение чиновников на протяжении всей комедии. Однако напряжение его распределено неравномерно. На этом стоит остановиться подробнее.

В "сборном городе" не знают, что такое совесть. Совесть – двигатель действия в высокой трагедии. Жизнь по совести – удел положительных, высоконравственных героев, Гамлета, например. Совесть прокладывает, как принято считать, человеку дорогу в рай.

В мире отрицания же, в потустороннем мире (иначе говоря – в аду) зеркальным отражением "высокой" совести является "низкий" страх. В "Ревизоре" страх чиновников персонифицирован в облике Хлестакова.

Заключение сделки с Хлестаковым становится, по мнению мистифицированных чиновников, сделкой с их собственной совестью, после которой можно спокойно жить так, как они жили до "пренеприятного известия". Подкупая Хлестакова, чиновники тешат себя тем, что подкупают собственную совесть, то есть принимают Хлестакова за свою совесть. И их страх постепенно угасает, по мере того как "пухнет" на их глазах фигура Хлестакова.

Но Хлестаков не настоящий ревизор, не антипод отрицательных персонажей. Он отнюдь не является инородным телом в "сборном городе", он из той же системы координат. Просто, обезумев от страха, чиновники не разглядели в приезжем "своего".^Х

"Дух" тощенького Хлестакова и "плоть" толстобрюхих чиновников, собственно, и являют собой заявленное в эпиграфе зеркальное отражение индивидов из зрительного зала — с "кривыми рожами".

Врать Хлестаков начинает только в середине III действия, когда уже куплен и "подогрет", то есть "превращен в совесть". А до этого, как и полагается страху, он ведет себя достаточно искренне.

Вранье Хлестакова — вранье страха, выдающего себя за совесть, — явление, хорошо известное не только в первой половине прошлого столетия.

Сделка с Хлестаковым вселяет в чиновников уверенность в правильности раз и навсегда выбранного жизненного пути, что особенно наглядно демонстрируют метаморфозы поведения городничего. И чем тверже эта уверенность, тем шире бездна, открывающаяся перед ним в финале.

"Удар грома"⁹, венчающий пьесу, как бы разделен на два

Х "Купленный" Хлестаков лихо пресекает попытку вторжения в его, а следовательно, и в чиновничью жизнь "инородных элементов" — слесарши, унтер-офицерши и прочих жителей, пытающихся найти у него действительно необходимой помощи. Осип выталкивает их из "одностороннего мира", и нарушить гармонию "сборного города" им не удается. (См. действие IV, явление XI.)

такта. Первый – заочное разоблачение Хлестакова и появление не объявленного (!) в списке действующих лиц грозного жандарма – бьет по чиновникам. Второй – немая сцена – приходится по зрителям.

Внезапность развязки, равно как и краткость завязки действия, типичны для мифа, для античной драмы, но не для европейской комедии Нового времени. Сюжетные ходы большинства мифов основаны на этом взрывном и поражающем на месте “вдруг”. Неожиданность, скоротечность принципиальных для жизни героев событий – характерные элементы мифологической поэтики. Правомерно также сравнение приезда подлинного ревизора с появлением “деус-экс-машина” в античной драме.

Щепетильность, с которой Гоголь относился к постановке и розыгрышу немой сцены – этого скоротечного финала, – свидетельствует о том, какое принципиальное значение она имела в идейном замысле “Ревизора”.¹⁰ Автор знал, что эта сцена должна потрясать, должна ужасать. Ибо жизнь в угоду самому себе, свои низменным страстям – это жизнь грешников, и она непременно закончится Страшным судом, за которым – физическая смерть и душевные муки в адском огне. Эта комедия принципиально не могла закончиться смешно и счастливо.^Х

Х Сходная ситуация складывается в “Тарасе Бульбе”. Преступивший границы родства и родины (границы “высокого мира”) Андрий входит в иной, враждебный отеческому мир и тем самым начинает движение к неизбежному наказанию. В данном случае в роли “подлинного ревизора” выступает отец, который вершит суд над сыном, поставившим плотскую “нежбу” выше законов родной общины.

Высокое звучание финала достигается при помощи чисто апокалипсических элементов – полного отсутствия движения, остановки течения времени, гробового молчания.

“Окаменев”, персонажи не только перешагнули край бездны, но вместе с этим и обессмертили себя, сделали шаг в вечность, то есть не только понесли наказание, но и... остались на сцене, остались теперь уже неизменным зеркальным отражением зрительного зала.

Показательна поза городничего, в которой как бы оживает, обретает человеческую плоть религиозная символика, так как бытовую фигуру потерянности и ужаса чисто визуально можно трактовать как крест (может быть, крест на собственной могиле). Глаза же городничего направлены вверх, туда, где разверзлось небо и откуда грядет настоящий Ревизор.¹¹

В большинстве постановок техническое решение немой сцены в лучшем случае вызывало в зрителях чувство недоумения, в худшем – просто раздражало. Зритель, приученный к балетным номерам в драматическом спектакле, явно не был готов к такому категоричному, “авангардному” трюку, сходному, скорее, с кинематографическими приемами – стоп-кадром и съемкой рапидом. Но у “трюка” этого глубокие корни – и в античном театре, где “застывшая” маска на лице актера была нормой (что на рубеже XIX–XX веков использовали в своих целях символисты), и в самой обыкновенной скульптуре, на которой основывалась техника “живых картин”, естественно, уступавших немой сцене в идейном значении. Выдержать положенные Гоголем на исполнение ее две-три минуты неподвижности было нелегким испытанием и для актеров.

Самым остроумным в техническом плане остается решение немой сцены, а возможно, и всего спектакля, акцентировавшее внимание на мистическом начале пьесы, Вс. Мейерхольдом в постановке "Ревизора" 1926 года, в котором на сцене вместо живых актеров появлялись манекены из папье-маше, то есть перед зрителем открывалось действительно "неживое" царство.¹² Эта немая сцена, с точки зрения театральности, несомненно, ближе традиционных (с замершими актерами) гоголевскому замыслу, согласно которому "последняя сцена представляет последнюю сцену жизни"¹³ : живая актерская плоть внезапно заменялась на картонную, означая переход живого в неживое, иначе говоря, знаменуя смерть.

В немой сцене, как на Страшном суде, каждый обретает свою истинную сущность, "получает свое" – так чиновники превращаются в трупы, и только вечный человеческий страх в бричке Хлестакова "по всей дороге заливают колокольчиком".

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Процесс работы Гоголя над "Ревизором" и "Приложениями..." неоднократно анализировался в советском литературоведении. См., например : Э.Л.Войтловская. Комедия Н.В.Гоголя "Ревизор". Комментарий. Л., 1971г., гл. 1-3, 1-4.
2. Впервые "Ревизор" был сыгран 19 апреля 1836 года в Петербурге и 25 мая 1836 года в Москве.
3. См. впечатления самого Гоголя в "Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору", датированном 25 мая 1836 года.
4. Цит. по Собранию сочинений в 8-ми томах, М., 1984г., т.7, стр.441.
5. См., например : в Ветхом завете – Книга пророка Исаии, 13, 2-9,

- Книга пророка Иезекииля, 30, 3; в Новом завете – Евангелие от Матфея, 13, 30 ; 25, 31–46, Откровение Иоанна Богослова, 6, 12–14.
6. О терминах “ситуация ревизора”, “сборный город”, “миражная интрига” см. обстоятельное исследование в кн. : Ю. В. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1978г., гл.5.
 7. См. прим. 6.
 8. См. прим. 6.
 9. Владимир Набоков в своем эссе “Николай Гоголь” пишет : “Пьеса начинается с ослепительной вспышки молний и кончается ударом грома” (цит. по : “Новый мир”. 1987г., No.4).
 10. См. “Предуведомления для тех, которые пожелали бы сыграть как следует” “Ревизора”.
 11. Ю. В. Манн считает, что “в немой сцене “Ревизора” нет символических (точнее, аллегорических) знаков – они противоречат гоголевской манере...” (Цит. по : Ю. В. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1978г., стр.242).
 12. О решении Вс. Мейерхольдом немой сцены см. подробнее в кн. : А. П. Мацкин. На темы Гоголя. М., 1984г., стр.167–174.
 13. См. “Вторую редакцию окончания “Развязки” “Ревизора”.